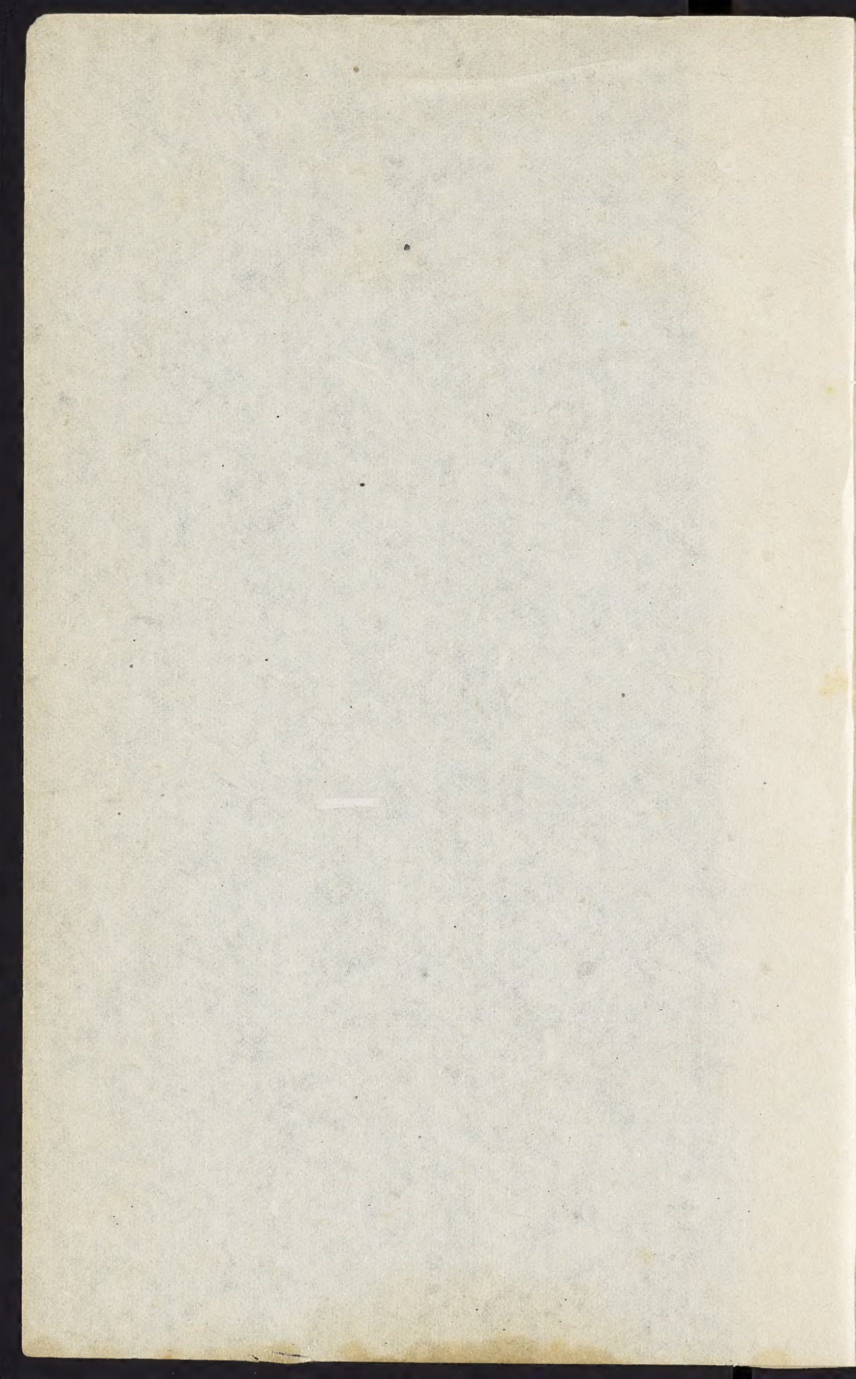
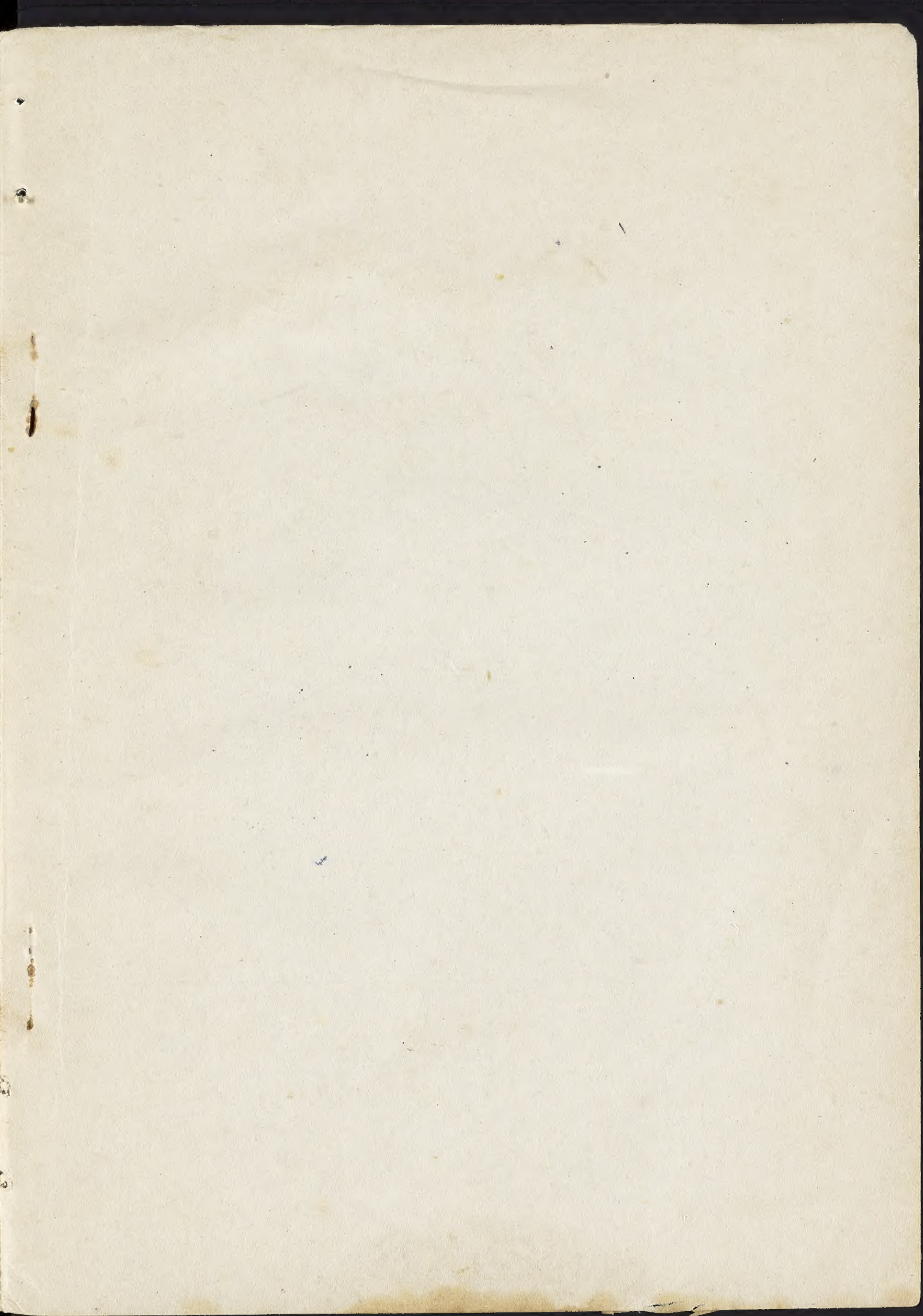
毛澤東

在延安文藝座談會上的講話

解放社





毛澤東

在延安文藝座談會上的講話

解放社

在延安文藝座談會上的講話

引言（一九四二年五月二日）

同志們！今天邀集大家來開座談會，目的是要和大家交換意見，研究文藝工作和一般革命工作中間的正確關係，求得革命文藝的正確發展，求得革命文藝對於其他革命工作的更好協助，藉以打倒我們的民族敵人，完成民族解放任務。

在我們爲中國民族解放的鬥爭中，有各種的戰綫，就中也可以說有文武兩個戰綫，這就是文化戰綫和軍事戰綫。我們要戰勝敵人，首先要依靠手裏拿槍的軍隊，但是僅僅有這種軍隊是不够的，我們還要有文化軍隊，這是團結自己戰勝敵人必不可少的一支軍隊。『五四』以來，這支文化軍隊就在中國形成，幫助了中

國革命，使中國的封建文化和適應帝國主義侵略的奴隸文化的地盤逐漸縮小，其力量逐漸削弱，以至現在反動派只能提出所謂『以量勝質』的辦法來和新文化對抗，就是說：反動派有的是錢，雖然出不出好東西，但是可以拚命出得多。在『五四』以來的文化戰綫上，文藝是一個重要的有成績的部門。革命的文藝運動，在內戰時期有了大的發展，這個運動和當時的紅軍戰爭在總的方向上是一致的，但在實際工作上却沒有互相結合起來，彼此都是孤軍作戰，這是因爲當時的反動派把這兩支兄弟軍隊從中隔斷了的原故。抗戰以後，革命的文藝工作者來到延安及各個抗日根據地的多起來了，這是一件很好的事。但是到了根據地，並不等於與根據地人民的運動相結合，而我們要把革命工作向前推進，就要使這兩者完全結合起來。我們今天開的會，就是要使文藝很好地成爲整個革命機器的一個組成部分；作爲團結人民，教育人民，打擊敵人，消滅敵人的有力武器，幫助人民同心同德地和敵人作鬥爭。爲了這個目的，有些什麼問題應該解決的呢？有這樣一些問題，就是立場問題，態度問題，對象問題，工作問題和學習問題。

立場問題。我們是站在無產階級的和人民大衆的立場，共產黨員還要站在黨的立場，站在黨性和黨的政策的立場。在這個問題上，我們的文藝工作者中間是否還有認識得不正確或者不明確的呢？我看是有的，許多同志常常失掉了自己的正確立場。

態度問題。隨着立場，就發生我們對於各種具體事物所採取的具體態度。譬如說，歌頌呢？還是暴露呢？這就是態度問題。究竟那種態度是我們需要的？我說兩種都需要，問題是在對什麼人。有三種人，一種是敵人，一種是朋友，還有一種是自己，這就是無產階級及其先鋒隊。對於這三種人需要有三種態度。對於敵人，對於日本法西斯和一切人民的敵人，我們應該不應該給他們『歌頌』呢？絕對不應該，因爲他們都是萬惡的反動派。他們在技術上也許有些優點，譬如說他們槍砲好，但是好的槍砲拿在他們手裏就是反動的。我們武裝軍隊的任務是在把他們的槍砲奪取過來，轉過去打倒他們。我們文化軍隊的任務是在暴露一切敵人的殘暴、欺騙及其必然失敗的前途，鼓勵抗日軍民同心同德，堅决地打倒他

們。對於朋友，對於各種不同的同盟者，我們的態度應該是有聯合，有批評，有各種不同的聯合，有各種不同的批評。他們的抗戰，我們是贊成的；如果有成績，我們是贊揚的；但是如果抗戰不積極，我們就應該批評；如果有人要反共反人民，要一天一天走上反動的道路，那我們就要批評，就要反對。至於對人民羣衆，對人民的勞動和鬥爭，對人民的軍隊，人民的政黨，我們當然應該贊揚。人民也有缺點的，無產階級中還有許多人保留着小資產階級的思想，農民與小資產階級都有落後的思想，這些就是他們在鬥爭中的負担，我們應該長期地耐心地教育他們，幫助他們擺脫其背上的包袱，使他們能够大踏步前進。他們在鬥爭中已經改造或正在改造自己，我們的文藝應該描寫他們的這個改造過程，而不應該只看到片面就去錯誤地譏笑他們，甚至敵視他們。我們所寫的東西，應該是使他們團結，使他們進步，使他們同心同德，向前奮鬥，去掉落後的東西，發揚革命的東西，而決不是相反。

對象問題，就是文藝做給誰看的問題。在邊區，在華北華中各抗日根據地，

這個問題與在大後方不同，與在抗戰以前的上海不同。在上海時期，革命文藝作品的接受者是以一部分學生、職員、店員爲主，抗戰以後的大後方，範圍曾有過一些擴大，但基本上也還是以這些人爲主，因爲那裏的政府把工農兵與革命文藝互相隔絕了。在我們的根據地就完全不同。文藝作品在根據地的接受對象，是工農兵及其黨政軍幹部。根據地也有學生，但這些學生和舊式學生也不相同，他們不是過去的幹部，就是未來的幹部。各種幹部，部隊的戰士，工廠的工人，農村的農民，他們識了字，就要看書、看報，不識字的，也要看戲、看畫、唱歌、聽音樂，他們就是我們文藝作品的接受對象。卽拿幹部說，你們不要以爲這部分人數目少，這比大後方出一本書的讀者多得多，大後方一本書一版平常只有兩千册，三版也才六千册，但是根據地的幹部，單是延安能看書的就有一萬多。而且這些幹部許多都是久經鍛鍊的革命家，他們是從全國各地來的，他們也要到各地去工作，所以對於這些人做教育工作，是有重大意義的。我們的文藝工作者，應該向他們好好做工作。

既然文藝的接受對象是工農兵及其幹部，就發生一個了解他們熟悉他們的問題。而爲要了解他們，熟悉他們，在他們裏面，在黨政機關，在農村，在工廠，在八路軍，在新四軍裏面，了解各種事情，熟悉各種事情，了解各種人，熟悉各種人，就需要做很大的工作。我們文藝工作者需要做自己的文藝工作，但是這個了解人熟悉人的工作却是第一位的工作。我們的文藝工作者對於這些，以前是一種什麼情形呢？我說以前是不熟，不懂，英雄無用武之地。什麼是不熟？人不熟，文藝工作者和自己的描寫對象與接受對象不熟，或者簡直生疏得很。我們的文藝工作者不熟悉工人，不熟悉農民，不熟悉士兵，也不熟悉他們的幹部。什麼是不懂？言語不懂，你們是知識分子的言語，他們是人民大衆的言語。我曾經說過，許多同志愛說『大衆化』，但是什麼叫做大衆化呢？就是我們的文藝工作者自己的思想情緒應與工農兵大衆的思想情緒打成一片。而要打成一片，應從學習羣衆的言語開始，如果連羣衆的言語都不懂，還講什麼文藝創造呢？英雄無用武之地，就是說你的一套大道理，羣衆不賞識，在羣衆面前把你的資格擺得越老，

越像個『英雄』，越要出賣這一套，羣衆就越不買你的貨。你要羣衆了解你，你要與羣衆打成一片，就得下決心。經過長期的甚至是痛苦的磨練。在這裏，我可以說一說我自己感情變化的經驗。我是個學校裏學生子出身的人，在學校養成了一種學生習慣，在一大羣肩不能挑手不能提的學生面前做一點勞動的事，比如自己挑行李吧，也覺得不像樣子。那時我覺得世界上乾淨的人只有知識分子，工農兵總是比較髒的。知識分子的衣服，別人的我可以穿，以爲是乾淨的，工農兵的衣服，我就不願意穿，以爲是髒的。革命了，同工農兵在一起了，我逐漸熟悉他們，他們也逐漸熟悉了我，這時，只是在這時，我才根本地變化了資產階級學校所教給我的那種資產階級的與小資產階級的感情。這時，拿未曾改造的知識分子與工農兵比較，就覺得知識分子不但精神有很多不乾淨處，就是身體也不乾淨，最乾淨的還是工人農民，儘管他們手是黑的，脚上有牛屎，還是比大小資產階級都乾淨。這就叫做感情起了變化，由一個階級變到另一個階級。我們知識分子出身的文藝工作者，要使自己的作品爲羣衆所歡迎，就得把自己的思想感情來一個

變化，來一番改造。沒有這個變化，沒有這個改造，什麼事情都是做不好的，都是格格不入的。

最後一個問題就是學習，我的意思是說學習馬列主義和學習社會。一個自命爲馬列主義的革命作家，尤其是黨員作家，必須有馬列主義的常識，但是現在有些同志，却缺少馬列主義的基本觀點。譬如說，馬列主義的一個基本觀點，就是客觀決定主觀，就是階級鬥爭和民族鬥爭的客觀現實決定我們的思想感情，但是我們有些同志却把這個問題弄顛倒了，說什麼一切應該從『愛』出發。就說愛吧，在階級社會裏，也只有階級的愛，但是這些同志却要追求什麼超階級的愛，抽象的愛，以及抽象的自由，抽象的眞理，抽象的人性等等。這是表明這些同志是受了資產階級很深的影響。應該很澈底地淸算這種影響，很虛心地學習馬列主義。文藝工作者應該學習文藝創作，這是對的，但是馬列主義是一切革命者都應該學習的科學，文藝工作者不能是例外。此外還要學習社會，就是要研究社會上的各個階級，它們的相互關係和個別狀況，它們的面貌和它們的心理。只有把這

些弄清楚了，我們的文藝才能有豐富的內容和正確的方向。

今天我就只提出這幾個問題，當作引子，希望大家在這些問題及其他有關的問題上發表意見。

結　論（一九四二年五月二十三日）

同志們！我們這個會在一個月裏開了三次，大家爲了追求眞理，有黨的非黨的同志幾十個人講了話，發生了熱烈的爭論，把問題展開了，並且具體化了，我認爲這是對整個文學藝術運動很有益處的。

我們討論問題，應從實際出發，不是從定義出發。如果我們按照教科書，找到什麼是文學、什麼是藝術的定義，然後按照它們來規定今天文藝運動的方針，來評判今天所發生的各種見解和爭論，這種方法是不正確的。我們是馬克思主義者，馬克思主義叫我們看問題不要從抽象的定義出發，而要從客觀存在的事實出

發，從分析這些事實中找出方針、政策、辦法來。我們現在討論文藝運動，也應該這樣做。

現在的事實是什麼呢？事實就是：中國打了五年的抗日戰爭；全世界的反法西斯戰爭；中國大地主大資產階級在抗日戰爭中的不堅決和對內的高壓政策；『五四』以來的革命文藝運動——這個運動在二十三年中對於革命的偉大貢獻以及它的許多缺點；八路軍新四軍的抗日民主根據地，大批文藝工作者與八路軍新四軍相結合；根據地的文藝工作者與大後方的文藝工作者的環境與任務的區別；目前在延安及各抗日根據地的文藝工作中已經發生的爭論問題——這些就是實際存在的不可否認的事實，我們就要在這些事實的基礎上考慮我們的問題。

那末，什麼是我們的問題的中心呢？我以為，我們的問題基本上是一個為羣衆與如何為羣衆的問題。不解決這個問題，或這個問題解決得不適當，就會使得我們的文藝工作者與自己的環境任務不協調，就使得我們的文藝工作者從外部從內部碰到一聯串的問題。我的結論，就以這個問題為中心加以說明，同時也講到

一些與此有關的其他問題。

一

第一個問題：我們的文藝是爲什麼人的？

這個問題，在我們各個抗日根據地從事文學藝術工作的同志中，似乎是已經解決了，不需要再講的了。其實不然，很多同志對這個問題並沒有得到明確的解決。因此，在他們的情緒中，在他們的作品中，在他們的行動中，在他們對於文藝方針問題的意見中，就不免或多或少地發生和羣衆的需要不相符合，和實際鬥爭的需要不相符合的情形。當然，現在和共產黨、八路軍、新四軍在一起從事於偉大解放鬥爭的大批文化人、文學家、藝術家以及一般文藝工作者，雖然其中也可能有些人是暫時的投機分子，甚至還有敵人和國民黨特務機關派來的掛着文藝招牌的奸細分子，但是除了這些人以外，却都是在爲着共同事業努力工作着，依

靠這些同志，我們的整個文學工作，戲劇工作，音樂工作，美術工作，都有了很大的成績。這些文藝工作者，許多是抗戰以後開始從事工作的，許多則是還在抗戰以前就做了多時的革命工作，經歷過許多辛苦，並用他們的工作和作品影響了廣大羣衆的。但是爲什麼還說即使這些同志中也有對於文藝是爲什麼人的問題沒有明確解決的呢？難道他們還有主張革命文藝不是爲着人民大衆而是爲着剝削者壓迫者的嗎？

誠然，爲着剝削者壓迫者的文藝是有的。文藝是爲地主階級的，這是封建文藝，中國封建時代統治階級的文學藝術，就是這種東西。直到今天，這種文藝在中國還有頗大的勢力。文藝是爲資產階級的，這是資產階級的文藝，像魯迅所批評的梁實秋一類人，他們雖然在口頭上提出什麼文藝是超階級的，但是他們在實際上是主張資產階級的文藝，反對無產階級的文藝的。文藝是爲帝國主義的，周作人、張資平這批人就是這樣，這叫做奴隸文化，奴隸文藝。還有一種文藝是爲特務機關的，可以叫作特務文藝，這種文藝的外表也可以『很革命』，但是實質

却不出上面三種範圍。在我們，文藝不是爲上述種種人，而是爲人民的。我們曾說，現階段的中國新文化，是無產階級領導的人民大衆的反帝反封建的文化。眞正人民大衆的東西，現在一定是無產階級領導的，資產階級領導的東西，不可能屬於人民大衆。新文化中的新文學新藝術自然也是這樣。對於封建階級與資產階級的舊形式，我們是並不拒絕利用的，但這些舊形式到了我們手裏，給了改造，加進了新內容，也就變成革命的爲人民服務的東西了。

那末，什麼是人民大衆呢？最廣大的人民，佔全人口百分之九十以上的人民，是工人、農民、兵士與小資產階級。所以我們的文藝，第一是爲工人的，這是領導革命的階級。第二是爲農民的，他們是革命中最廣大最堅決的同盟軍。第三是爲武裝起來了的工農即八路軍、新四軍及其他人民武裝隊伍的，這是戰爭的主力。第四是爲小資產階級的，他們也是革命的同盟者，他們是能夠長期地和我們合作的。這四種人，就是中華民族的最大部分，就是最廣大的人民大衆。還在抗日的地主階級、資產階級，我們應該聯合他們，但是他們不贊成廣大人民羣衆

的民主。他們都有爲他們自己的文藝，我們的文藝不是爲着他們，他們也拒絕我們的文藝。

我們的文藝，應該爲着上面說的四種人。在這四種人裏面，工農兵又是主要的，小資產階級人數較少，革命堅决性較小，也比工農兵較有文化教養。所以我們的文藝，第一是爲着工農兵，第二才是爲着小資產階級。在這裏，不應該把小資產階級提到第一位，把工農兵降到第二位。而我們現在有一部份同志的問題，他們對於文藝是爲什麼人的問題不能正確解决的關鍵，正在這裏。我這樣說，不是說在理論上。在理論上，就是說在口頭上，我們隊伍中沒有一個人把工農兵看得比小資產階級還不重要的。我是說在實際上，在行動上。在實際上，在行動上，他們是否對小資產者比對工農兵還更看得重些呢？我以爲是這樣。有許多同志比較地注重研究知識分子，分析他們的心理，着重地去表現他們，原諒並辯護他們的缺點，而不是引導小資產階級出身的知識分子和自己一道去接近工農兵，去參加工農兵的實際鬥爭，去表現工農兵，去教育工農兵。有許多同志，因爲他

們自己是從小資產階級出身，自己是知識分子，於是就只在知識分子的隊伍中找朋友，把自己的注意力放在研究與描寫知識分子上面。這種研究與描寫如果是站在無產階級立場上的，那是應該的。但他們並不是，或者不完全是。他們是站在小資產階級立場，他們是把自己的作品當作小資產階級的自我表現來創作的，我們是在相當多的文學藝術作品中看見這種東西。他們在許多時候，對於小資產階級出身的知識分子寄與滿腔的同情，連小資產階級的缺點也加以同情甚至鼓吹。對於工農兵，則缺乏接近，缺乏了解，缺乏研究，缺乏知心朋友，不善於描寫他們。倘若描寫，也是衣服是工農兵，面孔却是小資產階級。他們在某些方面也愛工農兵，也愛工農兵出身的幹部，但有些時候不愛，有些地方不愛，不愛他們的感情，不愛他們的姿態，不愛他們的萌芽狀態的文藝（牆報，壁畫，民歌，民間故事，民間語言等）。他們有時也愛這些東西，那是爲着獵奇，爲着裝飾自己的作品，甚至爲着追求其中落後的東西而愛的。有時就公開地鄙棄它們，而偏愛知識分子，偏愛小資產階級乃至資產階級的東西。這些同志的屁股還是坐在小資產

階級方面，或者換句文雅的話說，他們的靈魂深處還是一個小資產階級的王國。這樣，爲什麼人的問題他們就還是沒有解决，或者沒有明確地解决。這不光是講初來延安不久的人，就是到過前方，在根據地八路軍、新四軍做過幾年工作的人，也是沒有澈底的解决。要澈底解决這個問題，非有十年八年的長時間不可。但是時間無論怎樣長，我們却必須解决它，必須明確地澈底地解决它。我們的文藝工作者一定要完成這個任務，一定要把屁股移過來，一定要在深入工農兵、深入實際鬥爭的過程中，在學習馬列主義和學習社會的過程中，逐漸地移過來，移到工農兵這方面來，只有這樣，我們才能有眞正爲工農兵的文藝。

爲什麼人的問題，是一個根本的問題，原則的問題。過去有些同志間的爭論、紛歧、對立、不團結，並不是在這個根本的原則的問題上，而是在一些比較次要的甚至是無原則的問題上。而對於這個原則問題，爭論的雙方倒是沒有什麼分歧，倒是幾乎一致的，都有某種程度的輕視工農兵、脫離羣衆的傾向，我說某種程度，因爲一般地說，這些同志的輕視工農兵、脫離羣衆，與國民黨的輕視工

農兵、脫離羣衆，是有些不同的，但是無論如何，這個傾向是有的，這個根本問題不解決，其他許多問題也就不易解決。譬如說文藝界的宗派主義吧，這也是原則問題，但是要去掉宗派主義，也只有把為工農、為八路軍、新四軍、到羣衆中去的口號提出來，並加以切實的實行，才能達到目的，否則宗派主義問題是斷然不能解決的。魯迅曾說：革命文藝戰綫的不統一是因為缺乏共同的目的，而這個共同目的就是為工農。這個問題那時上海有，現在重慶也有，在那些地方，這個問題很難徹底解决，因為那些地方有人壓迫革命文藝家，不讓他們有到工農兵羣衆中去的自由。在我們這裏，情形就完全兩樣，我們是鼓勵革命文藝家積極地親近工農兵，給他們以到羣衆中去的完全自由，給他們以創作眞正革命文藝的完全自由，所以這個問題在我們這裏，是接近於解决的了。接近於解决不等於完全的徹底的解决，我們說要學習馬列主義和學習社會，就是為着完全地徹底地解决這個問題。我們說的馬列主義，是羣衆生活羣衆鬥爭裏完全適用的活的馬列主義，不是單單書本上的馬列主義。把書本上的馬列主義移到羣衆中去，成了活的馬列

主義，就不會有宗派主義了。不但宗派主義的問題可以解決，其他的許多問題也就可以解決了。

二

爲什麼人的問題解決了，如何爲法，這是第二個問題。用同志們的話來說，就是：努力於提高呢？還是努力於普及呢？

有些同志，在過去，是相當地或是嚴重地輕視了和忽視了普及，他們不適當地太强調了提高。提高是應該强調的，强調到不適當的程度，那就錯了。我前面說的沒有明確地解決爲什麼人的問題，在這個問題上也表現出來了。因爲沒有弄清楚爲什麼人，他們所說的普及和提高就都沒有正確的標準，當然更找不到兩者的正確關係。我們的文藝，旣然基本上是爲工農兵，那末所謂普及，也就是向工農兵普及，所謂提高，也就是從工農兵提高。用什麼東西向他們普及呢？用封建

的東西嗎？用資產階級的東西嗎？用小資產階級的東西嗎？都不行，只有用工農兵自己的東西，因此在教育工農兵的任務之前，就先有一個學習工農兵的任務。提高的問題更是如此。提高要有一個基礎，譬如一桶水，不是從地上去提高，難道是從空中去提高嗎？那末所謂文藝的提高，是從什麼基礎上去提高呢？從封建階級的基礎嗎？從資產階級的基礎嗎？從小資產階級的基礎嗎？都不是，只是從工農兵的基礎，從工農兵的現有文化水平與萌芽狀態的文藝的基礎上去提高。也不是把工農兵提到封建階級資產階級小資產階級的高度去，而是沿着工農兵自己前進的方向去提高。而這裏也就提出了學習工農兵的任務。只有從工農兵出發，我們對於普及和提高才能有正確的了解，也才能找到普及和提高的正確關係。

普及也好，提高也好，它們的源泉是從何而來的呢？無論是那一等級的作爲觀念形態的文藝作品，都是人民生活在人類頭腦中的反映和加工的結果，革命的文藝，則是人民生活在革命作家頭腦中的反映和加工的結果。人民生活中本來存在着文學藝術的礦藏，這是自然形態的東西，是粗糙的東西，但也是最生動、最

豐富、最基本的東西，它們使一切加工形態的文學藝術相形見絀，它們是一切加工形態的文學藝術的取之不盡、用之不竭的唯一的源泉。這是唯一的源泉，因爲只能有這樣的源泉，此外沒有第二個源泉。有人說，書本上的文藝作品，古代的與外國的文藝作品，不也是源泉嗎？也可以說是源泉吧，但這是第二位的而不是第一位的，如果以這爲第一位，便是顚倒的看法。實際上，書本和現成品不是源而是流，是古人與外國人根據他們彼時彼地所見到的人民生活中的文學藝術加工製造出來的東西。我們必須批判地吸收這些東西，作爲我們的借鑑，作爲我們從此時此地的人民生活中的文學藝術加工成爲觀念形態上的文學藝術作品時候的借鑑。有這個借鑑與沒有這個借鑑是不同的，這裏有文野之分，粗細之分，高低之分，快慢之分，所以我們决不可拒絕借鑑古人與外國人，那怕是封建階級與資產階級的東西也必須借鑑。但這僅僅是借鑑而不是替代，這是决不能替代的。文學藝術中對於死人與外國人的毫無批判的硬搬、模倣與替代，乃是最沒有出息的最害人的文學教條主義與藝術教條主義，和軍事上政治上哲學上經濟學上的教條主

義的性質是一樣的。中國的革命的文學家藝術家，有出息的文學家藝術家，必須到羣衆中去，必須長期地無條件地全身心地到工農兵羣衆中去，到火熱的鬥爭中去，到唯一的最廣大最豐富的源泉中去，觀察、體驗、研究、分析一切人，一切階級，一切羣衆，一切生動的生活形式和鬥爭形式，一切自然形態的文學和藝術，然後才有可能進入加工過程即創作過程，這樣地把原料與生產，把研究過程與創作過程統一起來。否則你的勞動就沒有對象，沒有原料或半製品，你就無從加工，你就只能做魯迅在他的遺囑裏所諄諄囑咐他的兒子萬不可做的那種空頭文學家或空頭藝術家。

自然形態上的文學藝術雖是觀念形態上的文學藝術的唯一源泉，雖是較之後者有不可比擬地生動豐富的內容，但是人民還是不滿足於前者而要求後者，這是爲什麼呢？因爲雖然兩者都是美，但是加工後的文藝却比自然形態上的文藝更有組織性，更有集中性，更典型，更理想，因此就更帶普遍性。活的列寧比小說戲劇電影裏的列寧不知生動豐富得多少倍，但是活的列寧一天到晚做的事情太多，

還要做許多完全和旁人一樣的事，而且能夠看見列寧的人很少，列寧死後大家再也看不見他了。在這些方面，小說戲劇電影裏的列寧就比活的列寧强。革命的小說戲劇電影等類，可以根據實際生活創造出各種各樣的人物來，幫助羣衆推動歷史的前進。例如一方面是人們受飢餓受壓迫，一方面是人剝削人，人壓迫人，這個事實到處存在着，人們也看得很平淡，文藝就把這種日常的現象組織起來，集中起來，典型化，造成文學作品或藝術作品，就能使人民羣衆驚醒起來，感奮起來，推動人民羣衆走向團結和鬥爭，實行改造自己的環境。如果沒有加工的文藝，只有自然形態的文藝，那末這個任務就不能完成，或者不能有力地迅速地完成。

普及的文藝與提高的文藝都是加工過的文藝，那末它們還有什麼區別呢？有程度上的區別。普及的文藝是指加工較少、較粗糙，因此也較易爲目前廣大人民羣衆所迅速接受的東西，而提高的文藝則是指加工較多，較細緻，因此也較難爲目前廣大人民所迅速接受的東西。現在工農兵面前的問題，是他們正在與敵人作

殘酷鬥爭，而他們由於長時期的封建階級與資產階級的統治，不識字，愚昧，無文化，所以他們的迫切要求就是把他們所急需的與所能迅速接受的文化知識和文藝作品向他們作普遍的啓蒙運動，去提高他們的鬥爭熱情與勝利信心，加强他們的團結，使他們同心同德地去和敵人作鬥爭。對於他們，第一步不是『錦上添花』的問題，而是『雪裏送炭』的問題。所以對於人民，第一步最嚴重最中心的任務是普及工作，而不是提高工作，輕視忽視普及工作的態度是錯誤的。

但是普及工作與提高工作是不能截然分開的。普及者若不高於被普及者，則普及還有什麽意義呢？普及若是永遠停止在一個水平上，一月兩月三月，一年二年三年，總是一樣的貨色，總是一樣的『小放牛』，總是一樣的『人、手、口、刀、牛、羊』，那末普及者與被普及者豈不都是半斤八兩？這種普及豈不又變成沒有意義了嗎？人民要求普及，跟着也就要求提高，要求逐年逐月地提高。在這裏，普及是人民的普及，提高也是人民的提高，而這種提高，不是在空中提高，不是關門提高，而是在普及基礎上的提高。這種提高，爲普及所決定，同時又給

普及以指導。就中國範圍來說，革命和革命文化的發展不是平衡的，而是逐漸推廣的，一處普及了，並且在普及的基礎上提高了，別處還沒有開始普及。因此一處由普及而提高的經驗可以應用於別處，使別處的普及工作與提高工作得到指導，少走許多彎路。就國際範圍來說，外國的經驗，尤其是蘇聯的經驗，只要是好的，也有指導我們普及工作與提高工作的作用。所以我們的提高，是在普及基礎上的提高，我們的普及，是在提高指導下的普及。但是一切提高工作的指導作用，都不是硬搬，硬搬就只會起破壞作用的。

除了直接爲羣衆所需要的提高以外，還有一種間接爲羣衆所需要的提高，這就是幹部所需要的提高。幹部是羣衆中的先進分子，他們一般都已受過羣衆所受的教育，他們的接受能力比羣衆高，因此他們不能滿足於當前的和羣衆同一水平的普及工作，不能滿足於『小放牛』等等。比較高級的文學藝術，對於他們是完全必要的，忽視這一點是錯誤的。但是這種需要，暫時還只是幹部的需要，而不是羣衆的普遍需要；適應這種需要應該是一個方針，但是不應該成爲今天的整個

方針或今天的中心方針。同時應該了解，爲幹部，也完全是爲羣衆，因爲只有經過幹部才能去教育羣衆，指導羣衆。如果違背了這個目的，如果我們給予幹部的並不能幫助幹部去教育羣衆，指導羣衆，那末，我們的提高工作就是無的放矢，就是離開了我們爲人民大衆的根本原則。

總起來說，人民生活中的文學藝術的原料，經過革命作家的加工而形成觀念形態上的爲人民大衆的文學藝術；在這種文學藝術中間，既有從低級程度的羣衆文學羣衆藝術基礎上發展起來的、爲被提高了的羣衆所需要、或首先爲羣衆中的幹部所需要的比較高級程度的羣衆文學羣衆藝術，又有反轉來在這種高級程度的羣衆文學羣衆藝術指導下的、爲今日最廣大羣衆所最先需要的比較低級程度的羣衆文學羣衆藝術（不是所謂低級趣味）。無論高級的或低級的，我們的文學藝術都是爲人民大衆的，首先是爲工農兵的，爲工農兵而創作，爲工農兵所利用的。

我們既然解決了提高與普及的關係問題，則專門家與做普及工作的同志的關係問題也就可以隨着解決了。我們的專門家不但是爲了幹部，主要地還是爲了羣

衆。高爾基在主編工廠史，在指導農村通訊，在指導十幾歲的兒童，魯迅也用了許多時間與普通學生通訊。我們的文學專門家應該注意羣衆的牆報，注意軍隊與農村中的通訊文學。我們的戲劇專門家應該注意軍隊與農村中的小劇團。我們的音樂專門家應該注意羣衆的歌唱。我們的美術專門家應該注意羣衆的美術。一切這些同志都應該和在羣衆中做最低級的文學藝術普及工作的同志發生密切的聯系，一方面幫助他們，指導他們，一方面又向他們學習，從他們吸收羣衆的養料，把自己充實起來，豐富起來，哺養起來，使自己的專門不成其爲脫離羣衆、脫離實際、毫無內容、毫無生氣的空中樓閣。我們應該尊重專門家，專門家對於我們的事業是很可寶貴的。但是我們應該告訴他們說，一切革命的文學家藝術家只有聯系羣衆，表現羣衆，把自己當作羣衆的忠實的代言人，他們的工作才有意義。只有代表羣衆才能教育羣衆，只有做羣衆的學生才能做羣衆的先生。如果把自己看作羣衆的主人，看作高踞於『下等人』頭上的貴族，那末，不管他們有多大的才能，也是羣衆所不需要的，他們的工作是沒有前途的。

我們的這種態度是不是功利主義的？唯物主義者並不一般地反對功利主義，但是反對封建階級的資產階級的小資產階級的功利主義，反對那種口頭上反對功利主義、實際上是最自私最短視的功利主義的僞善者。世界上沒有什麼超功利主義，在階級社會裏，不是這一階級的功利主義，就是那一階級的功利主義。我們是無產階級的革命的功利主義者，我們是以佔全人口百分之九十以上的最廣大羣衆的目前利益與將來利益的統一爲出發點的，所以我們是以最廣與最遠爲目標的革命的功利主義者，而不是只看到局部與目前的行會主義的功利主義者。例如某種作品，只爲自己以及幾個朋友或少數人的集團所偏愛，而爲多數人所不需要，甚至對多數人有害，硬要拿來上市，拿來向羣衆宣傳，以求其個人的或狹隘集團的功利，還要責備羣衆的功利主義，這就不但侮辱羣衆，也太無自知之明了。任何一種東西，必須能在較多的人們中發生較大的益處，才是較好的東西。就算你的是『陽春白雪』吧，這也是貴族享用的東西，羣衆還是在那裏唱『下里巴人』，你不去提高它，只顧罵人，那就怎樣罵也是空的。現在是『陽春白雪』與『下里

巴人」統一的問題，是提高與普及統一的問題。不統一，任何專門家的最高級的藝術也不免成爲最狹隘的功利主義，要說這也是清高，那只是自封爲清高，羣衆是不會批准的。

在爲工農兵與怎樣爲工農兵的基本方針問題解決之後，其他一切問題，例如立場問題，態度問題，對象問題，題材問題，寫光明與寫黑暗的問題，團結還是不團結的問題，功利主義還是超功利主義的問題，狹隘功利主義還是遠大功利主義的問題，便都一齊解決了。如果我們同意這個基本方針，則我們的文學藝術工作者，我們的文學藝術學校，文學藝術刊物，文學藝術團體和一切文學藝術活動，就應該爲這個方針而服務。離開這個方針就是錯誤的，和這個方針有些不相符合的，就須加以適當的修正。

三

我們的文藝旣然是爲人民大衆的，那末，我們就可以進而討論一個黨內關係的問題，黨的文藝工作與黨的整個工作的關係問題，和另一個黨外關係的問題，黨的文藝工作與非黨的文藝工作的關係問題——文藝界統一戰綫問題。

先說第一個問題。在現在世界上，一切文化或文藝都是屬於一定的階級，一定的黨，卽一定的政治路綫的。爲藝術的藝術，超階級超黨的藝術，與政治並行或互相獨立的藝術，實際上是不存在的。在有階級有黨的社會裏，藝術旣然服從階級，服從黨，當然就要服從階級與黨的政治要求，服從一定革命時期的革命任務，離開了這個，就離開了羣衆的根本的需要。無產階級的文學藝術是無產階級整個革命事業的一部分，如同列寧所說，是『整個機器中的螺絲釘』。因此，黨的文藝工作，在黨的整個革命工作中的位置，是確定了的，擺好了的。反對這種擺法，一定要走到二元論或多元論，而其實質就像托洛茨基那樣：『政治——馬克思主義的；藝術——資產階級的。』我們不贊成把文藝的重要性過分强調，但也不贊成把文藝的重要性估計不足。文藝是從屬於政治的，但又反轉來給偉大影

響於政治。革命文藝是整個革命事業的一部分，是螺絲釘，與別的部分比較起來，自然有輕重緩急第一第二之分，但它是對於整個機器不可缺少的螺絲釘，對於整個革命事業不可缺少的一部分。如果連最廣義最普通的文學藝術也沒有，那革命就不能進行，就不能勝利，不認識這一點，是不對的。還有，我們所說的文藝服從於政治，這政治是指階級的政治、羣衆的政治而言，不是所謂少數政治家的政治。政治，不論革命的與反革命的，都是階級對階級的鬥爭，不是少數個人的行爲。思想戰爭與藝術戰爭，尤其革命的思想戰爭與革命的藝術戰爭，必須服從於政治戰爭，因爲只有經過政治，階級與羣衆的需要才能集中地表現出來。革命的政治家們，懂得革命的政治科學或政治藝術的政治專門家們，他們只是千千萬萬的羣衆政治家的領袖，他們的任務在於把羣衆政治家的意見集中起來，加以提鍊，再使之回到羣衆中去，爲羣衆所領受，所實踐，而不是閉門造車，自作聰明，只此一家，並無分店的那種貴族式的所謂『政治家』，——這是無產階級政治家與有產階級政治家的原則區別，也是無產階級政治與有產階級政治的原則區

別。不認識這一點，把無產階級政治與政治家狹隘化，庸俗化，也是不對的。

再說文藝界的統一戰綫問題。文藝服從於政治，今天中國政治的第一個根本問題是抗日，因此黨的文藝工作者首先應該在抗日這一點上與黨外的一切文學家藝術家（從黨的同情分子、小資產階級的文藝家到資產階級地主階級的文藝家）團結起來。其次，應該在民主一點上團結起來，在這一點上，有一部分文藝家就不贊成，因此團結的範圍就不免要小一些。再其次，應該在文藝界的特殊問題——藝術作風一點上團結起來。我們是主張無產階級現實主義的，又有一部分人不贊成，這個團結的範圍大概會更小些。在一個問題上有團結，在另一個問題上就有鬥爭，有批評。各個問題是彼此分開而又聯系的，因而就在產生團結的問題譬如抗日的問題上也就同時有鬥爭，有批評。在一個統一戰綫裏面，只有團結而無鬥爭，或者只有鬥爭而無團結，而實行如過去某些同志所實行的右傾的投降主義、尾巴主義，或者『左』傾的排外主義、宗派主義，都是列寧所謂跛了腳的政策。政治上如此，藝術上也是如此。

在文藝界統一戰綫的各種力量裏面，小資產階級文藝家在中國是一個重要的力量。他們的思想與作品都有很多缺點，但是他們比較地傾向於革命，比較地接近於工農兵。因此，幫助他們克服缺點，爭取他們到爲工農兵大衆服務的戰綫上來，是一個特別重要的任務。

四

文藝界的主要鬥爭方法之一，就是文藝批評。文藝批評應該發展，過去這方面工作做得不够，同志們指出這一點是對的。文藝批評是一個複雜的問題，需要許多專門的研究。我這裏只談一個基本的批評標準問題，此外對於有些同志所提出的一些零星問題和一些不正確的觀點，也來略爲說一說我的意見。

文藝批評有兩個標準，一個是政治標準，一個是藝術標準。按照政治標準來說，一切利於抗戰團結的，鼓勵羣衆同心同德的，反對倒退，促成進步的東西，

都是好的或較好的；而一切不利於抗戰團結的，鼓動羣衆離心離德的，反對進步，拉着人們倒退的東西，都是壞的，或較壞的。這裏所說的好壞，究竟是看動機（主觀願望）？還是看效果（社會實踐）呢？唯心論者是强調動機否認效果的，機械唯物論者是强調效果否認動機的，我們與這兩者相反，我們是辯證唯物主義的動機與效果的統一論者。爲大衆的動機與被大衆歡迎的效果，是分不開的，必須使二者統一起來。爲個人的動機與狹隘集團的動機是不好的，爲大衆的動機但無被大衆歡迎對大衆有益的效果，也是不好的。檢驗一個作家的主觀願望，卽其動機是否正確，是否善良，不是看他的宣言，而是看他的行爲（作品）在社會大衆中產生的效果。社會實踐是檢驗主觀願望的標準，效果是檢驗動機的標準。我們的文藝批評是不要宗派主義的，在抗戰團結的大原則下，我們應該容許包含各種各色政治態度的文藝作品；但是我們的批評又是堅持原則立場的，對於一切包含反民族、反科學、反大衆、反共的觀點的文藝作品必須給以嚴格的批判，因爲這些所謂文藝，其動機，其效果，都是破壞抗戰團結的。按照藝術標準來說，一

切藝術性較高的，是好的，或較好的；藝術性較低的，則是壞的，或較壞的。這種分別，當然也要看社會效果。文藝家幾乎沒有不以爲自己的作品是美的，我們的批評，也應該容許各種各色藝術品的自由競爭；但是按照藝術科學的標準給以正確的批判，使較低級的藝術逐漸提高成爲較高級的藝術，使不適合廣大羣衆鬥爭要求的藝術（即使是很高級的藝術）改變到適合廣大羣衆鬥爭要求的藝術，也是完全必要的。

又是政治標準，又是藝術標準，這兩者的關係怎麼樣呢？政治並不等於藝術，一般的世界觀也並不等於藝術創作的方法論。我們不但否認抽象的絕對不變的政治標準，也否認抽象的絕對不變的藝術標準，各個階級社會與各個階級社會中的各別階級都有不同的政治標準與不同的藝術標準。但是無論什麼樣的階級社會與無論什麼階級社會中的各別階級，總是以政治標準放在第一位，以藝術標準放在第二位的。資產階級對無產階級的文學藝術作品，不管其藝術程度怎樣高，總是排斥的。無產階級對於資產階級的文學藝術作品，也必須排斥其反動的政治

性，而只批判地吸收其藝術性。有些政治上根本反動的東西，也可能有某種藝術性，例如，法西斯的文藝就是這樣。內容愈反動的作品愈帶藝術性，就愈能毒害人民，就愈應該排斥。沒落時期一切剝削階級文藝的共同特點，就是其反動政治內容與其藝術形式的矛盾。我們的要求則是政治與藝術的統一，內容與形式的統一，革命的政治內容與盡可能高度的藝術形式的統一。缺乏藝術性的藝術品，無論政治上怎樣進步，也是沒有力量的。因此我們既反對內容有害的藝術品，也反對只講內容不講形式的所謂『標語口號式』的傾向，我們應該進行文藝問題上的兩條戰綫鬥爭。

這兩種傾向，在我們的許多同志中是存在着的。許多同志有着忽視藝術的傾向，因此應該注意藝術的提高。但是現在更成爲問題的，我以爲還是在政治方面。有些同志缺乏基本的政治常識，所以發生了各種糊塗觀念。讓我舉一些延安的例子。

『人性論』。有沒有人性這種東西？當然有的。但是只有具體的人性，在階

級社會裏就是帶着階級性的人性，而沒有什麽超階級的抽象的人性。我們主張無產階級的人性，而資產階級小資產階級則主張資產階級小資產階級的人性，不過他們口頭上不這樣說，却說成爲唯一的人性，因此在他們眼中，無產階級的人性就不合於人性。現在延安有些人們所主張的作爲文藝理論基礎的所謂『人性論』，就是這樣講，這是完全錯誤的。

『文藝的基本出發點是愛，是人類之愛』。愛可以是出發點，但是更有一個基本出發點。愛是觀念的東西，是客觀實踐的產物，我們根本上不是從觀念出發，而是從客觀實踐出發。我們知識分子出身的文藝工作者愛無產階級，是社會使我們與無產階級處於同一命運，和我們的生活與無產階級打成一片的結果。我們恨日本帝國主義，是日本帝國主義壓迫我們的結果。世上決沒有無原無故的愛，也沒有無原無故的恨。至於所謂『人類之愛』，自從人類分裂成爲階級以後，就沒有過這種統一的愛。統治階級提倡這個東西，孔夫子提倡這個東西，托爾斯泰也提倡這個東西，但是無論誰都沒有眞正實行過，因爲它在階級社會裏是不可

能實行的。眞正的人類之愛是會有的，那是在全世界消滅了階級之後。階級使社會歸於分裂，階級消滅後社會復歸於統一，那時就有了整個的人類之愛，但在現時則還是沒有。我們不能愛法西斯，不能愛敵人，不能愛社會的醜惡現象，我們的目的是消滅這些東西，這是人們的常識，難道我們的文藝工作者還有不懂得的麽？

『從來的文藝作品都是寫光明與黑暗並重，一半對一半』。這裏包含着許多糊塗觀念。文藝作品並沒有從來都這樣。許多小資產階級作家並沒有找到過光明，他們的作品就只是暴露黑暗，被稱爲『暴露文學』；還有簡直是專門宣傳悲觀厭世的。相反，蘇聯在社會主義建設時期的文學就是以寫光明爲主，他們也寫些工作中的缺點，但是這種缺點只能成爲整個光明的陪襯，並不是所謂『一半對一半』。反動時期資產階級文藝家把革命羣衆寫成暴徒，把他們自己寫成神聖，所謂光明與黑暗是顚倒的。只有眞正革命的文藝家才能正確地解決歌頌與暴露的問題。一切危害人民羣衆的黑暗勢力必須暴露之，一切人民羣衆的革命鬥爭必須

歌頌之，這就是革命文藝家的基本任務。

『從來文藝的任務就在於暴露』。這種講法和前一種一樣，都是缺乏歷史科學、缺乏歷史唯物論的見解。從來的文藝並不單在於暴露，前面已經講過。對於革命的文藝家，暴露的對象，只能是侵略者剝削者壓迫者，而不能是人民大衆。人民大衆也是有缺點的，但人民的缺點主要地是侵略者剝削者壓迫者統治他們的結果，我們革命的文藝家們只應該把它作爲侵略者剝削者壓迫者的罪惡去暴露，而不應該是什麽『暴露人民』。對於人民，只是一個教育和提高他們的問題。除非是反革命文藝家，才有所謂人民是『天生愚蠢的』，革命羣衆是『專制暴徒』之類的描寫。

『還是雜文時代，還要魯迅筆法』。把雜文和魯迅筆法僅僅當作諷刺來說，這個意見也只有對於人民的敵人才是對的。魯迅處在黑暗勢力統治下面，沒有言論自由，故以冷嘲熱諷的雜文形式作戰，魯迅是完全正確的。我們也需要尖銳地嘲笑法西斯主義和中國的反動派，但在給革命文藝家以充分民主自由，僅僅不給

反革命特務分子以民主自由的陝甘寧邊區及各敵後的抗日根據地，雜文形式就不應該和魯迅一樣，可以大聲疾呼，不要隱晦曲折，使人民大衆不易看懂。如果不是對於人民的敵人，而是對於人民自己，那末，『雜文時代』的魯迅，也不會嘲笑和攻擊過革命人民和革命政黨，雜文的筆法也和對於敵人的完全兩樣。對於人民的缺點是需要批評的，我們在前面已經說過了，但必須是眞正站在人民的立場上，用保護人民、教育人民的滿腔熱情來說話。如果用對付敵人時所需要的刻毒手法來對付同志，就是把自己站在敵人的立場上去了。我們是否廢除諷刺？有幾種諷刺：有對付敵人的，有對付朋友的，有對付自己隊伍的，三種態度各不相同。我們並不一般廢除諷刺，但必須廢除諷刺的亂用。

『我是不歌功頌德的，歌頌光明者其作品未必偉大，刻劃黑暗者其作品未必渺小』。你是資產階級文藝家，你就不歌頌無產階級而歌頌資產階級，你是無產階級文藝家，你就不歌頌資產階級而歌頌無產階級與勞動人民，二者必居其一。歌頌資產階級光明者其作品未必偉大，刻劃資產階級黑暗者其作品未必渺小，歌

頌無產階級光明者其作品未必不偉大，刻劃無產階級所謂『黑暗』者其作品決定渺小，這難道不是文藝史上的事實嗎？對於人民，這個世界和歷史的創造者，爲什麼不應該歌頌呢？無產階級，共產黨，新民主主義，社會主義，爲什麼不應該歌頌呢？也有這樣的一種人，他們對於人民的事業，並無熱情，對於人民及其先鋒隊的戰鬥和勝利，抱着冷眼旁觀的態度，他們所感到興趣而要不疲倦地歌頌的只有他自己，或者加上他的愛人，再加上他所經營的小集團裏的幾個脚色。這種小資產階級的個人主義者，當然不願意歌頌革命人民的功德，鼓舞革命人民的鬥爭勇氣和勝利信心。這樣的人不過是革命隊伍中的蠹蟲，革命人民實在不需要這樣的『歌者』。

『不是立場問題，立場是對的，心是好的，意思是懂得的，只是表現不好，結果反而起了壞作用』。關於動機與效果的辯證唯物主義觀點，我在前面已經講過了，現在要問：效果問題是不是立場問題？一個人做事只憑動機，不問效果，等於一個醫生只顧開藥方，病人吃死了他是不管的，又如一個黨，只顧發宣言，

實行不實行是不管的，試問這種立場也是正確的立場嗎？這樣的心，也是好的嗎？事前顧及事後的效果，當然可能發生錯誤，但是已經有了事實證明效果壞，還是要做，這樣的心也是好的嗎？我們判斷一個黨，一個醫生，要看實踐，要看效果，判斷一個作家，也是這樣。眞正的好心，必須顧及效果，總結經驗，研究方法，或者叫做表現的手法。眞正的好心，必須對於自己工作的缺點錯誤有完全誠意的自我批評，決心改正這些缺點錯誤。共產黨人的自我批評方法，就是這樣採取的。只有這種立場，才是正確的立場。同時也只有在這種嚴肅的負責的實踐過程中，才能一步進一步地懂得正確的立場是什麼東西，才能一步進一步地掌握正確的立場。如果不在實踐中向這個方向前進，只是自以爲是，說是『懂得』，其實是並沒有懂得的。

『學習馬列主義就是重複辯證唯物論的創作方法的錯誤，就要妨害創作情緒』。學習馬列主義，不過是要我們用辯證唯物論和歷史唯論物的觀點去觀察世界，觀察社會，觀察文學藝術，並不是要我們在文學藝術作品中寫哲學講義。馬

列主義只能包括而不能代替文藝創作中的現實主義，正如它只能包括而不能代替物理科學中的原子論電子論一樣。空洞乾燥的教條公式是要破壞創作情緒的，但是它們不但破壞創作情緒，而且首先破壞了馬列主義。教條主義的馬列主義並不是馬列主義，而是反對馬列主義的。那末，馬列主義就不破壞創作情緒了嗎？要破壞的，它决定地要破壞那些封建的、資產階級的、小資產階級的、自由主義的、個人主義的、虛無主義的、爲藝術而藝術的、貴族式的、頹廢的、悲觀的以及其他種種非人民大衆非無產階級的創作情緒。對於無產階級文藝家，這些情緒應不應該破壞呢？我以爲是應該的，應該澈底地破壞它們，而在破壞的同時，就可以建設起新東西來。

五

我們延安文藝界中存在着上述種種問題，這是說明一個什麼事實呢？說明這

樣一個事實，就是文藝界中還嚴重地存在着三風不正的東西，同志們中間還有很多的唯心論、洋教條、空想、空談、輕視實踐、脫離羣衆等等的缺點，需要一個切實的嚴肅的整風運動。

我們有許多同志還不大清楚無產階級與小資產階級的區別。有許多黨員，在組織上入了黨，思想上並沒有完全入黨，甚至完全沒有入黨。這種思想上完全沒有入黨的人，頭腦裏還裝着許多剝削階級的髒東西，根本不知道什麼是無產階級思想，什麼是共產主義，什麼是黨。他們想：什麼無產階級思想，還不是那一套？他們那裏知道要得到這一套並不容易，有些人就一輩子也沒有共產黨員的氣味，只有離開黨完事。當然還有一種比這更壞的人，就是組織上加入的也是日本黨、汪精衛黨、大資產階級大地主的特務黨，但是他們隨後又鑽進了共產黨和共產黨領導的組織，掛着『黨員』和『革命者』的招牌。因此我們的黨，我們的隊伍，雖然其中極大多數都是純潔的，但是爲要領導革命運動更好地發展，更快地完成，就必須把內部從思想上組織上認眞地整頓一番。而爲要從組織上整頓，首

先需要在思想上整頓，需要展開一個無產階級對非無產階級的思想鬥爭。延安文藝界現在已經展開了思想鬥爭，這是很必要的。小資產階級出身的人們總是經過種種方法，也經過文學藝術的方法，頑强地表現他們自己，宣傳他們自己的主張，要求人們按照小資產階級知識分子的面貌來改造黨，改造世界。在這種情形下，我們的工作，就是要向他們大喝一聲，說：『同志』們，你們那一套是不行的，無產階級和人民大衆是不能遷就你們的，依了你們，實際上就是依了大地主大資產階級，就有亡黨亡國亡頭的危險。只能依誰呢？只能依照無產階級及其先鋒隊的面貌改造黨，改造世界。我們希望文藝界的同志們認識這一場大論戰的嚴重性，積極起來參加這個鬥爭，向敵人，向朋友，向同志，向自己，使每個同志都健全起來，使我們整個隊伍在思想上和組織上都眞正統一起來，鞏固起來。

因爲思想上有許多問題，我們有許多同志也就不大能眞正區別根據地和非根據地，並由此弄出許多錯誤。同志們很多是從上海亭子間來的，從亭子間到根據地，不但是兩種地區，而且是兩個歷史時代。一個是大地主大資產階級統治的半

封建半殖民地社會，一個是無產階級領導的革命的新民主主義社會。到了根據地，就是到了中國歷史幾千年來空前未有的工農兵和人民大衆當權的朝代，我們周圍的人物，我們宣傳的對象，完全不同了。過去的時代，已經一去不復返了。因此我們必須和新的羣衆相結合，不能有任何遲疑。如果同志們在新的羣衆中間，還是像我上次說的『不熟，不懂，英雄無用武之地』，那末，不但下鄉要發生困難，不下鄉，就在延安，也要發生困難的。有同志想：我還是爲大後方的讀者寫作吧，又熟悉，又有『全國意義』。這個想法，是完全不正確的。大後方也是變的，大後方的讀者，不需要從根據地的作家聽那些早已聽厭的老故事，他們希望根據地的作家告訴他們新的人物，新的世界。所以愈是爲根據地羣衆的作品，才愈有全國意義。法捷也夫的『毀滅』，只寫了一支很小的游擊隊，它並沒有想去投合舊世界讀者的口味，但是却得到了全世界的影響。中國是向前的，不是向後的，領導中國前進的是革命的根據地，不是任何落後倒退的地方，同志們在整風中間，首先要認識這一個根本問題。

既然必須和新的羣衆的時代相結合，就必須徹底解決個人與羣衆的關係問題。魯迅的兩句詩，『橫眉冷對千夫指，俯首甘爲孺子牛』，應該成爲我們的座右銘。『千夫』就是敵人，對於無論什麼兇惡的敵人我們決不屈服。『孺子』就是無產階級和人民大衆。一切共產黨員，一切革命家，一切革命的文藝工作者，都應該學魯迅的榜樣，做無產階級和人民大衆的『牛』，鞠躬盡瘁，死而後已。知識分子要與羣衆結合，要爲羣衆服務，這個過程可能而且一定會發生許多痛苦，許多磨擦，但是只要大家有決心，這些要求是能够達到的。

今天我所講的，只是我們文藝運動中的一些根本方向問題，還有許多具體問題需要今後繼續研究。我相信，同志們是有決心走這個方向的。我相信，同志們在整風過程中間，在今後長期的學習與工作中間，一定能够改造自己和自己作品的面貌，一定能够創造出許多爲工農兵和人民大衆所熱烈歡迎的優秀作品，一定能够把根據地的文藝運動和全中國的文藝運動推進到一個光輝的新階段。





在延安
文藝座談會上的講話

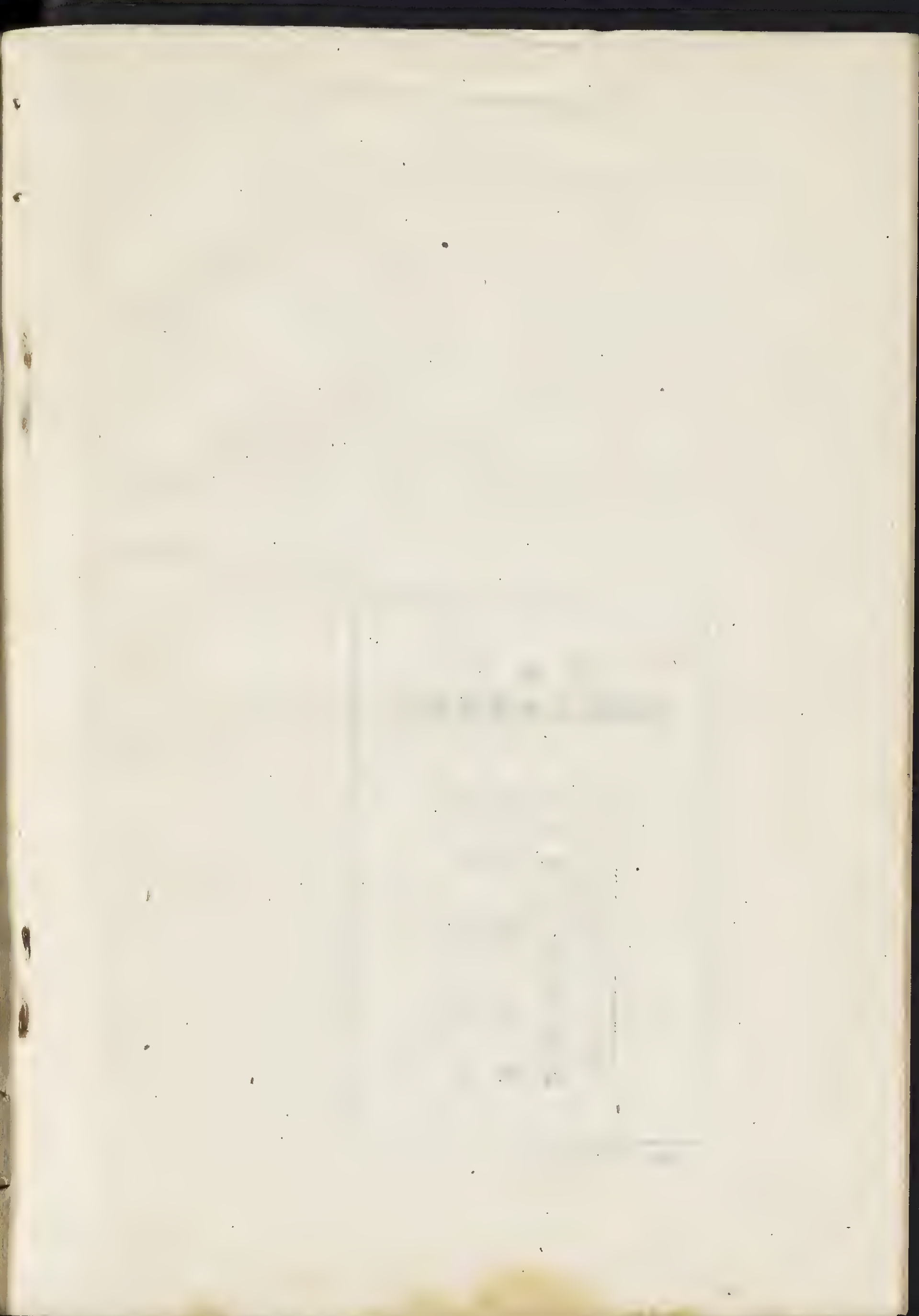
著者 毛澤東

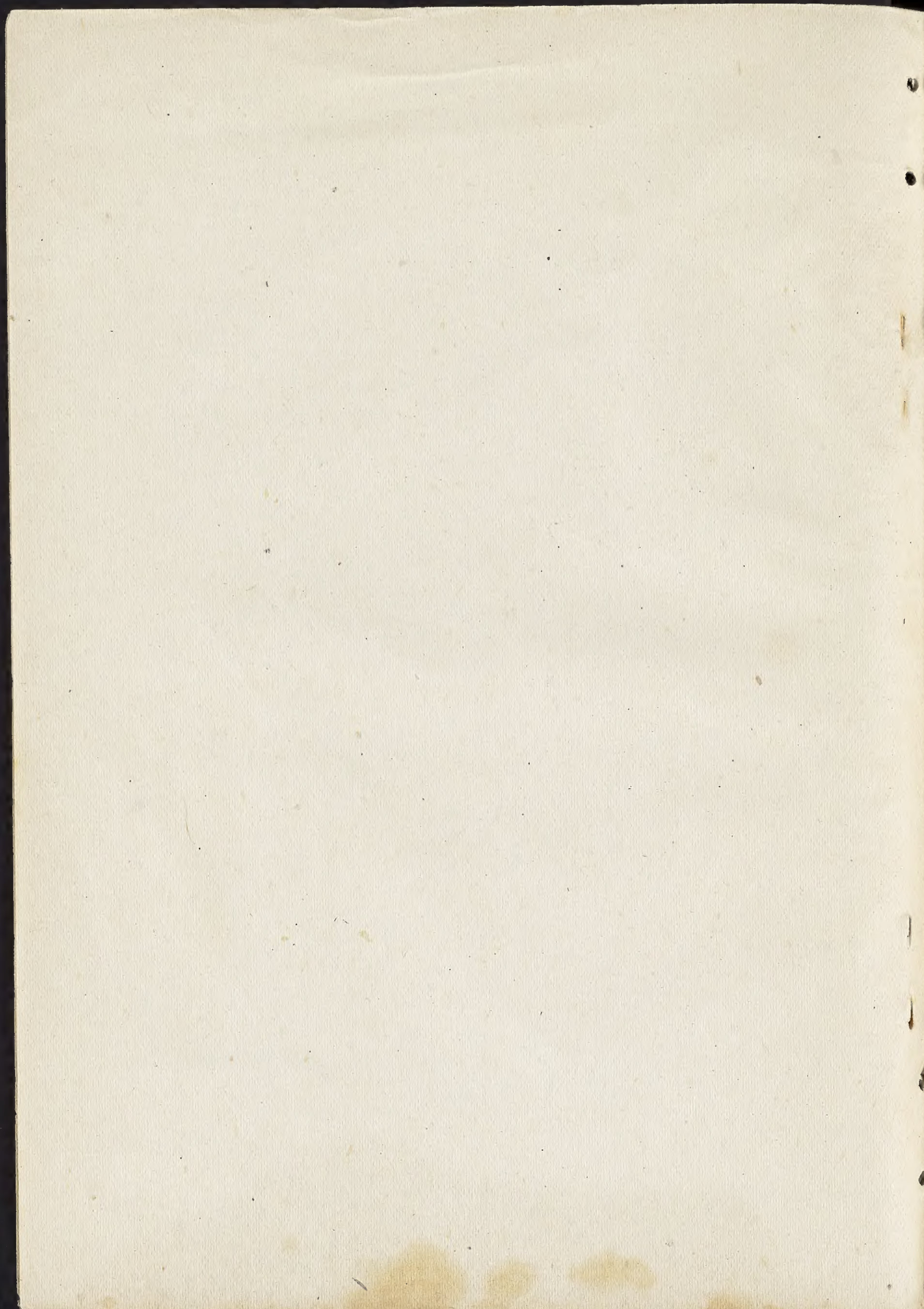
出版者 解放社

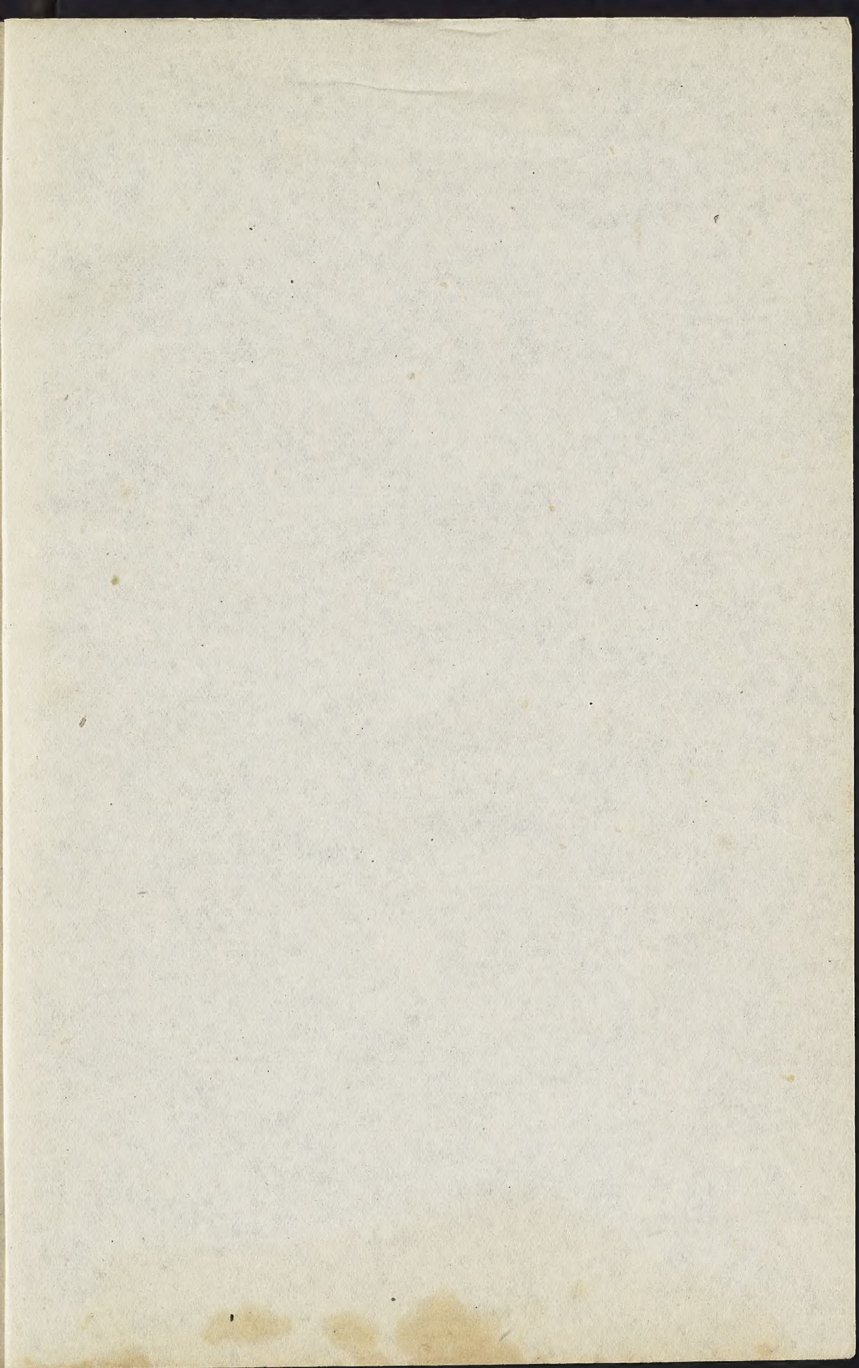
發行者 新華書店

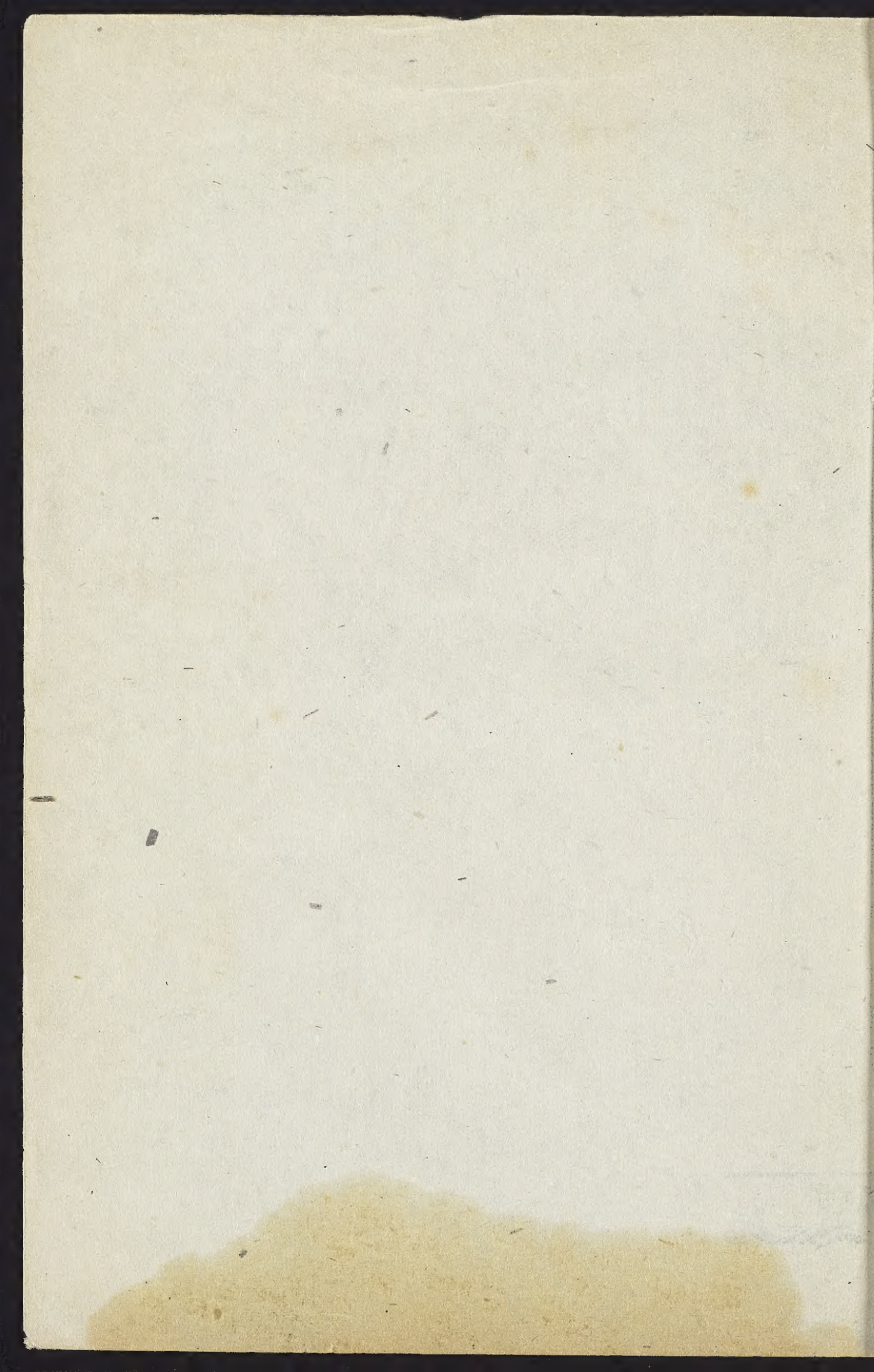
・一九四九年六月出版・

10,001—30,000 P)









基本定價 1.00



.25